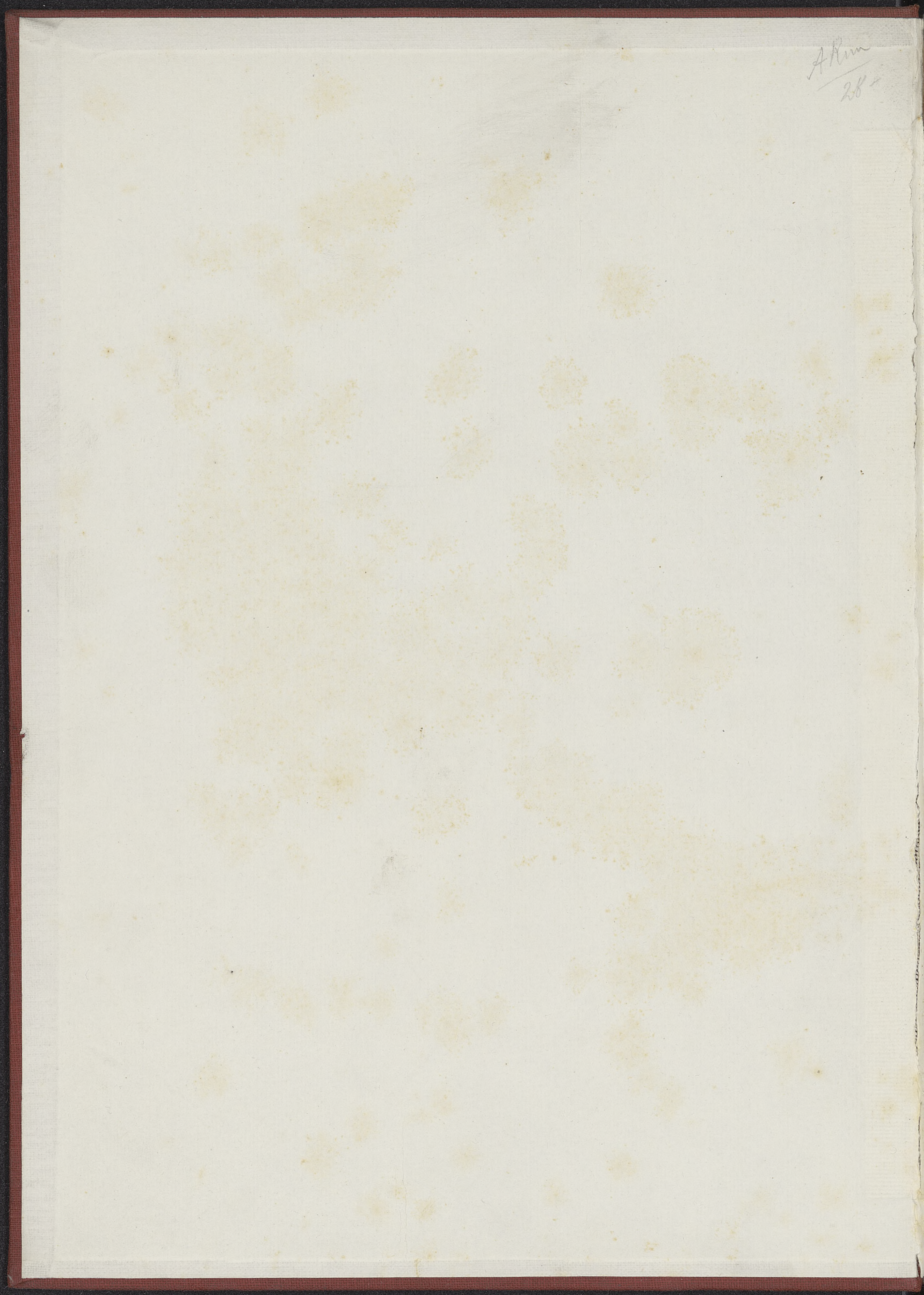
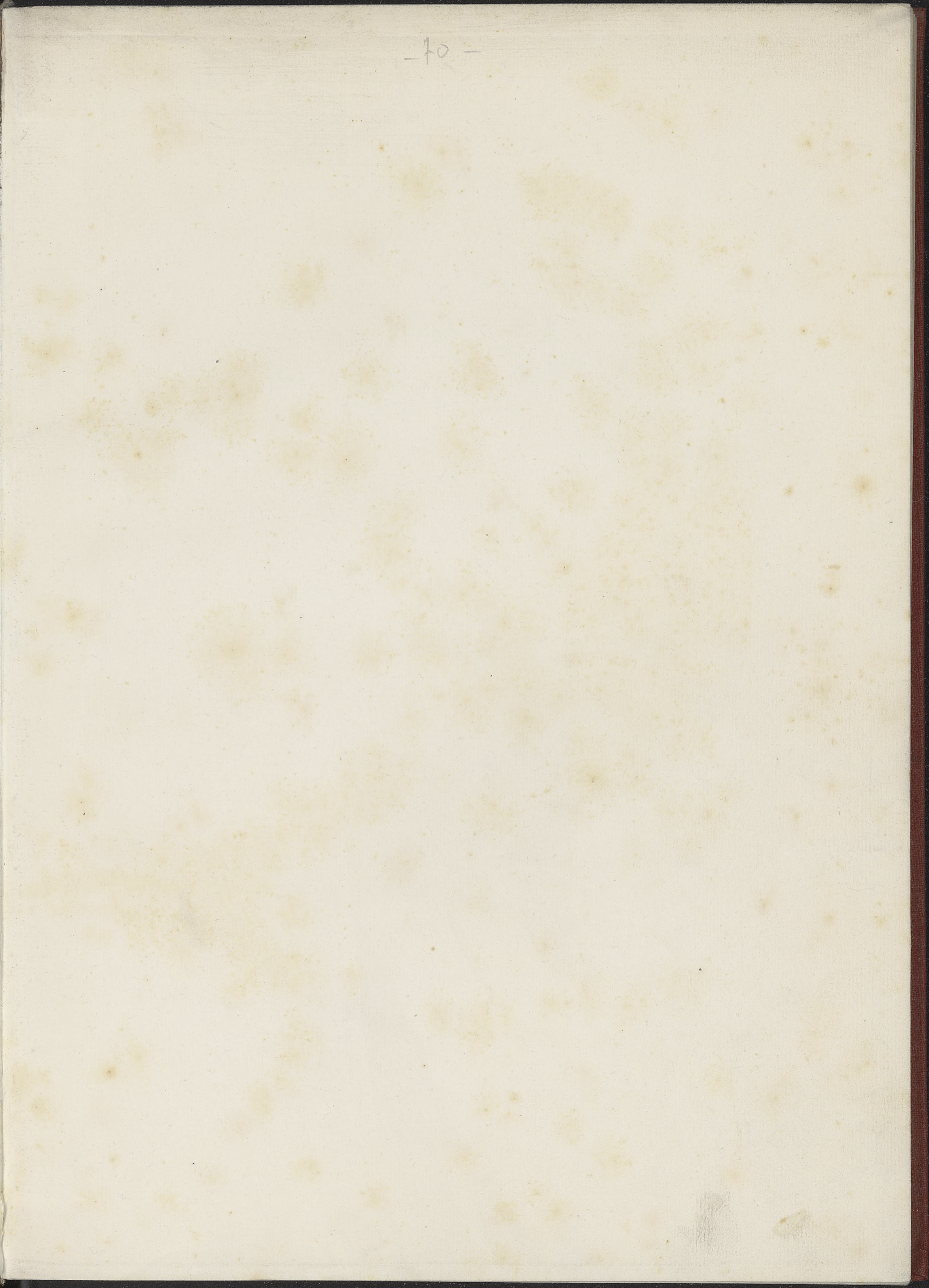
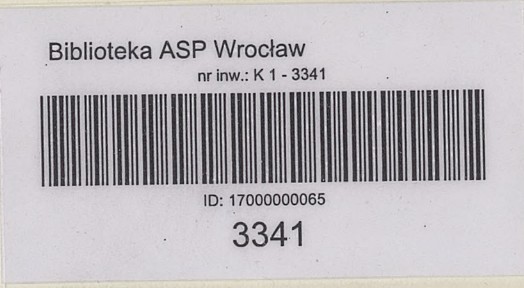
MITTELALTERLICHE

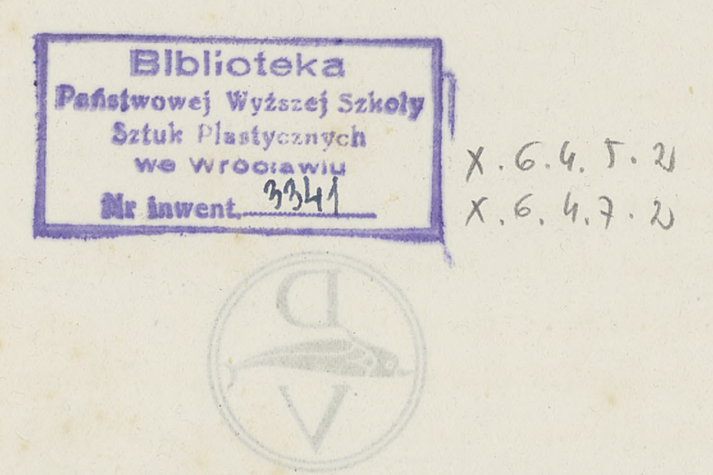


PLASTIK IN ITALIEN


28.-







Die vierzig Lichtdrucktafeln wurden bei F. Bruckmann A.G. in München hergestellt, den Druck besorgte das Münchner Buchgewerbehaus M. Müller & Sohn in München.

Es wird wohl kaum bestritten werden können, daß die Mehrzahl der Italienfahrer noch heute sich um alles andere mehr kümmert denn um die mittelalterlichen Bildwerke des Landes, abgesehen etwa von den Schöpfungen der Pisani. Auch die kunstgeschichtliche Forschung hat diesem Gebiet bisher weniger Interesse entgegengebracht als den meisten anderen. Neben den Bänden III und IV der »Storia del Arte« von Adolfo Venturi und der ausgezeichneten Abhandlung von Emile Bertaux in der von Michel herausgegebenen »Histoire de l'Art« wären von neueren Forschungen nur die kurzen Notizen in Burckhardts »Cicerone« zu nennen.

Bei dem wiedererwachten Interesse für die Kunst des Mittelalters im allgemeinen und bei dem wachsenden Verständnis für das Kunstwollen jener Zeiten wird dem Bewunderer und Erforscher von Italiens Kunst sicher in nicht zu ferner Zeit eine ausführliche kunstgeschichtliche Darlegung geboten werden, die über die soeben genannten Arbeiten hinausgreift. Bei vorliegender Veröffentlichung war es lediglich Absicht des Verfassers, erneut auf die Schönheit und auf die Bedeutung dieser Denkmälerwelt hinzuweisen, auf die noch ungelösten Probleme aufmerksam zu machen, Kunst-

freudige zu neuen Quellen des Genusses zu führen und Künstler, die heute auf verwandten Bahnen wandeln, in ihrem Wollen zu stärken.

Es ist kein Zufall, daß diese mittelalterliche Denkmälerwelt Italiens weniger Beachtung gefunden hat. Bis weit in das Zeitalter der romanischen Kunst fehlen bedeutende Schöpfungen nationalen Gepräges. Es liegt nicht in der Absicht des Schreibers, irgendeine Ehrenrettung für jene zweitrangigen italienischen Meister zu suchen, deren Arbeiten für unseren modernen Geschmack interessanter und schöner erscheinen als früheren Generationen. Die Qualitätsfrage soll vielmehr auch hier ein entscheidender Faktor bleiben. Aber gerade der Umstand, daß erst verhältnismäßig spät eine nationale italienische Plastik sich entwickelt hat, um dann in erstaunlich kurzer Frist sich zu einer fast beispiellos von Meisterwerken strotzenden Blüte zu entfalten, macht das Problem dieser mittelalterlichen italienischen Bildhauerkunst so anziehend.

Wie kommt es, daß in einer Zeit, wo in Deutschland wie in Frankreich rassige Meisterwerke der Bildhauerkunst entstanden, in Italien kein frisches Leben auf diesem Gebiet zu spüren war, wie erklärt sich der rasche und stolze Aufschwung? Die letzte Lösung dieser Frage liegt auf gleichem Gebiet wie jene, die sich auf die italienische Literatur beziehen. Die Erklärung, die Karl Voßler im zweiten Band seines klassischen Werkes über die »Göttliche Komödie« für die italienische Literatur gefunden hat, ist in ähn-

licher Weise auch für die Plastik zu geben: Die italienische Literatur beginnt erst zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts überaus schwach und unselbständig, dokumentiert sich aber schon zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts ungemein großartig in Dantes Meisterwerk. »Gerade diejenigen Träume und Gefühle, die in Frankreich oder in Deutschland die volkstümlichsten sind, werden in Italien zunächst nur von Gelehrten, Klerikern und Schulmännern gefeiert.« An die Stelle des Kreuzzugsfanatismus der nordischen Völker trat in Italien das Nützlichkeitsprinzip, und bei dem Kampf zwischen Kaiser und Papst schaute das Volk nur auf die kleinen Einzelvorteile, die sich je nach der Lage für die eigene Gemeinde, Partei oder Familie ergaben. »Die Einbildungskraft der Italiener flatterte unsicher zwischen dem christlichen Himmel und dem römischen Erdboden auf und ab«, und man vermochte zwischen Bibel und Virgil nicht zu entscheiden. All dies mußte sich ebenso wie in der Literatur ganz naturgemäß auch in der Kunst auswirken. Und wenn das Wiedererwachen des praktischen und politischen Geistes der bürgerlichen Schichten die Entwicklung einer nationalen Literatur automatisch förderte, so beobachten wir das gleiche auf dem Gebiet der bildenden Kunst bis in die Zeiten der Renaissance hinein.

An Bildung mangelte es den Italienern nicht, wohl aber an praktischer Anschauung, und wie man Wissen importierte, französische Theologie, arabische Philosophie und Naturwissenschaft, so holte man sich auch in der Kunst

und namentlich für plastische Werke die Meister aus dem Norden oder aus Byzanz. Vor allem war Byzanz Jahrhunderte lang die große Mode. Wenn Desiderius als Abt von Monte Cassino 1071 nach Konstantinopel um Goldschmiede schickte und Bronzetüren wie die der Kathedrale von Amalfi oder von Konstantinopel importiert wurden, so blieb man in Venedig noch bis zur Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ganz im Banne jener östlichen Kunst.

Die Internationalität war ja das ganze Mittelalter hindurch besonders auf dem Gebiete der Kunst sehr ausgeprägt und von weit größerer Bedeutung, als man dies vielfach heute wahrhaben will. Aber während meistens internationale Anregungen die Bildung nationaler Stile förderten, blieben in Italien die verschiedenartigen, von fremder Hand geschaffenen oder ganz unter fremdem Einfluß entstandenen Werke ohne die letzte innere Verbindung. Freilich, gar manchmal glaubt man auch in einer langobardischen oder normanischen, in mancher sicher von nordischer Hand gefertigten Skulptur eine ganz leise Erinnerung an antike, spätrömische Kunst zu verspüren. Aber nicht Italien war der Hüter des alten Erbes geblieben, sondern Südfrankreich. Und wenn der italienischen Literatur der stärkste und entscheidende Antrieb von den südfranzösischen Troubadours zukam, so strömte von provençalischer Erde die Italien ureigene Kunst wieder zurück.

Es ist kein Zufall, daß im Süden Italiens seit der Wende zum dreizehnten Jahrhundert mehr und mehr eine Kunst

sich Geltung verschaffte, bei der nicht nur die eigenartige Mischung nordischer, orientalischer und italienischer Elemente fesselt, sondern bei der das bewußte Aufnehmen antiker Formen und deren bald einsetzende, selbständige und zeitgemäße Weiterentwicklung größte Bedeutung besitzen. Wenn Voßler gezeigt hat, daß der provençalische Minnesang auf dem Umweg über Sizilien in Italien eindrang und die sizilianischen Dichter durch ihre originelle Form und Sprache die Schöpfer der italienischen Schriftsprache geworden sind, so hat man sich auch in der Plastik zuerst im Süden auf die eigene Art besonnen. Wie man die Troubadours zu Recht als Romantiker bezeichnet hat, so steckt auch in der ganzen italienischen Kunstbewegung, die man zum Teil als Protorenaissance hat charakterisieren wollen, ein gutes Stück Romantik. Dieser romantische Zug macht sich um so mehr bemerkbar, je kräftiger sich die national-italienische Plastik entfaltet, völlig zusammengehend mit der allgemeinen Entwicklung. Sobald die allzu große Nüchternheit, die Unstimmigkeit von Wollen und Glauben schwindet, sobald eine große religiöse Idee die Volksmenge erfaßt und erfüllt, sogleich entwickelt sich ebenso schnell wie natürlich eine starke und eigene, im besten Sinn volkstümliche Kunst. Wie der heilige Franziskus die der Masse fremden und fremdseinwollenden Gelehrten in gewissem Sinne ablöst, so treten auch an die Stelle der werkverständigen, in fremden Anschauungen wurzelnden Meister die von den religiösen Ideen des italienischen Volkes erfüllten Künstler.

Die Sprache der Kunst hat aufgehört, nur gelehrt zu sein; sie ist rasch eine dem Laien geläufige Sprache geworden, was sie in Deutschland und in Frankreich schon seit dem frühen elften Jahrhundert gewesen war.

Wenn der heilige Franziskus das christliche Ideal vertieft und volkstümlich gemacht hat, wenn sich in ihm das eingeborene Gefühl personifiziert, so schwingt seit den Tagen seines Wirkens auch in den Schöpfungen der italienischen Plastiker dieses Gefühl mit, wird das Seelische zum ausschlaggebenden, stilbestimmenden Faktor.

Es wäre sehr irrig, zu meinen, der italienische Gotiker besäße nicht so viel Gefühl, nicht so viel Ausdruckskraft wie der nordische. Die berühmten Kreuzigungen eines Niccolò wie Giovanni Pisano bleiben selbst den entsprechenden Darstellungen eines Grünewald nichts schuldig. Wie der deutsche Maler, so sind auch die beiden Pisani Romantiker von größtem Ausmaß. Nicht so sehr das Übernehmen klassischer Einzelformen in höchst unklassischer Komposition beim Vater, nicht eine gewisse Anknüpfung an beste französische Kunst beim Sohn sind ausschlaggebend, sondern die eigenmächtige, bei Niccolò von mächtigem Gefühl durchzuckte, bei Giovanni von seelischer Erregung durchbebte Gestaltung. Beim Vater ist jenes der italienischen christlichen Kunst von Anfang an eigentümliche Schweben zwischen christlichem Himmel und römischem Erdboden noch sehr zu bemerken, das nie völlig aus der italienischen Kunst verschwinden sollte. Ja, je

stärker sich die Italiener auf ihre Vergangenheit besannen, desto augenfälliger tritt diese Erscheinung zu Tage, die lediglich im Zeitalter der Hochrenaissance und auch da nur in wenigen Fällen Schöpfungen von völlig harmonischem Ausgleich gezeitigt hat.

Ist Giovanni Pisano viel franziskanischer als der Vater, so prägt sich das Sentimento in den Schöpfungen seiner Nachfolger erst recht deutlich aus, bis dann die Gentilezza im späteren vierzehnten Jahrhundert mehr als einmal der Gefahr einer manieristischen Niedlichkeit ebensowenig entgeht wie etwa in Frankreich.

So franziskanisch auch die italienischen gotischen Bildhauer sein mögen, so bleibt ihnen doch der Mensch, die menschliche Figur, Hauptsache. Gewiß beobachten wir seit den Schöpfungen Giovanni Pisanos malerische Regungen bei den Bildhauern, die nur allzusehr dem allgemeinen Stil der Zeit nahelagen. Aber ebenso wie die italienischen und gotischen Kirchen sich nicht mit deutschen und französischen Domen vergleichen lassen, verraten auch die italienischen Plastiken keine besonders ausgesprochene malerische Einstellung. Stets bleibt das Bedürfnis des Künstlers nach Klarheit der Form, nach kräftiger Betonung des abtastbaren Kubus jenes dem italienischen Künstler eingeborene Gefühl, das wir auch in den spätromanischen Arbeiten erkennen.

So wenig es überraschen kann, daß die bedeutendste gotische Dekoration in Italien, der Fassadenschmuck des

Domes zu Orvieto von Bildhauern desjenigen Bezirkes ausgeführt wurde, der von allen italienischen Gauen die stärksten malerischen Tendenzen vertrat, so ist doch gerade hier die Klarheit nicht nur des auf die Fläche aufgesetzten, sie nicht zersetzenden Reliefs augenfällig, sondern vor allem jene der Scheidung zwischen figuralem und dekorativ-vegetabilem Teil: so harmonisch auch beide sich zueinander fügen, so ist doch jene unlösbare Verschmelzung, jenes fast wirre und verwirrende Ineinandergreifen vermieden, das bei nordischen Arbeiten dieser Art Regel ist.

Dieses Streben nach Klarheit hat naturgemäß nie jene Mystik gezeitigt, wie sie die nordische, die deutsche und die französische Kunst hervorgebracht haben. Es bleibt vielfach mehr ein Heroenkult, und es ist kein Wunder, wenn ein Schüler Niccolò Pisanos, Arnolfo di Cambio, die Weise seines Meisters nicht recht begreifen konnte, sich der Antike mehr als irgend ein anderer, beinahe als Kopist, zuwandte und die mystischen Gestalten der christlichen Religion durch Figuren des alten Mythos ersetzte. Er hat die Wandlungen nicht begriffen, die Niccolò Pisano von der Kreuzigung an der Kanzel im Battistero zu Pisa zu jener der Domkanzel in Siena durchgemacht hatte. Aber der altrömische Geist, der sich in den Arbeiten Arnolfos aufs neue dokumentiert, hatte für die formale Entwicklung der italienischen Plastik seine unschätzbaren Vorteile. Er ließ die Künstler am Großfiguralen, Großlinigen festhalten. Es ist bezeichnend, daß den Italienern das Kleinteilige, vor allem auch die verschie-

denen französischen Varianten, der die Fläche aufteilenden Tympanongliederung zunächst widerstrebte. Es ist charakteristisch, daß die Lunette mit dem heiligen Georg der Kathedrale von Ferrara die Rückkehr alter Gestaltungsweise auf dem Umweg über Südfrankreich bedeutet. Auch Antelami, der sich zunächst von französischer Kunst weit abhängiger zeigt als die süditalienischen Meister, hat in seinem Tympanon der Darstellung im Tempel am Battistero zu Parma eine wesentlich vereinfachte, durchaus großfigural-plastischen Gesetzen entsprechende Darstellung gegeben, der verwandte Schöpfungen, wie die Taufe Christi in Arezzo (1221, Chiesa della Pieve) und die Andreaskreuzigung von Antelami am Tympanon von S. Andrea in Vercelli (nach 1219), folgten, und die in der Lunette am Domportal von San Lucca mit der Enthauptung des heiligen Regulus ihren großartigsten Ausdruck in der italienischen romanischen Kunst gefunden hat.

Das Bildmäßige, das diese Lunettendekorationen besitzen, hat nichts mit Nordisch-Malerischem zu schaffen. Es erinnert eher an großfiguralen Apsidenschmuck in Mosaik oder Fresko, so auch jene monumental in Linien und Ausdruck gefaßte »Kreuzabnahme« am Dom von Lucca, die als Frühwerk Niccolò Pisanos gefeiert ist.

Wenn die Aufteilung in kleine Bildfelder durch die Beschaffenheit des zu schmückenden Platzes gegeben war, wie etwa bei den Bronzetüren, so haben die Italiener sich bemüht, die Schöpfungen der nordischen und byzantinischen

Meister, die zunächst als Vorbild dienten, durch Großzügigkeit, durch Monumentalität auch im kleinen weiterzuentwickeln und umzugestalten.

Es kann nicht erstaunen, daß im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts bei dem französischen und deutschen Geschmack für Verniedlichung, der Betonung zarter Eleganz und der Bevorzugung von Elfenbein- und Goldschmiedearbeiten auch in Italien ähnliche Regungen wach wurden. Es ist aber ebenso bezeichnend, daß die meisten kleinteiligen Werke entweder in Oberitalien oder in Neapel ausgeführt worden sind, in Zentren, wo schon durch die politischen Verhältnisse kein rein italienischer Geist wehte.

So fremdartig aber auch für Italien diese Grabdenkmäler und Altarwerke anmuten, so steckt im einzelnen bei aller Beziehung zur Elfenbeinkunst und selbst zur Malerei doch in jedem Figürchen und in jedem Relief typisch italienisches großplastisches Empfinden.

Lebhaft bedauern wir, durch die Ungunst der Verhältnisse und durch die beschränkte Zahl der Abbildungen nicht einige Phasen der Entwicklung eines der schönsten Themen der Freiplastik veranschaulichen zu können, nämlich des Reiterstandbildes. Mehr noch als die Gruppe des heiligen Martin mit dem Bettler in der Kathedrale von Lucca und die bekannten gotischen Reiterfiguren auf den Skaligergräbern in Verona möchten wir den edelsten Vorläufer des Gattamelata-Denkmals aus dem italienischen Mittelalter rühmen: die Statue des Oldrado da Tresseno von 1223

am Palazzo della Ragione in Mailand, eine Schöpfung, die von keinem französischen Werk an »Sobriété« überboten wird, und die in ihrem unaufdringlich geistig poetischen Gehalt sich den besten derartigen mittelalterlichen deutschen Arbeiten zur Seite stellt, vor allem aber einen plastischen Sinn entwickelt, der nur einem Erben klassischer Bildhauerkunst zuteil werden konnte. In diesem Werk ist das Ideal Hildebrandscher Forderungen in genialer Intuition erreicht.

Es soll an diesem Orte nicht ausführlich erörtert werden, wie weit das Quattrocento auch auf dem Gebiet der Plastik nicht ohne weiteres aus dem Rahmen der europäischen Entwicklung zur Spätgotik herausgelöst werden kann. Ganz gewiß sind hier gerade wie auf dem Feld der Architektur, vor allem in Florenz, Meister aufgetreten, welche jenen großartigen Stil heraufgeführt haben, den wir mit dem Namen Renaissance bezeichnen. Aber ebenso wie auf dem Gebiet der Malerei, wenn auch nicht so zahlreich, sind selbst in Florenz im fünfzehnten Jahrhundert Werke entstanden, die nicht anders denn als Schöpfungen der Spätgotik begriffen werden können. Nicht nur in Ghiberti und Verrocchio steckt noch gotischer Geist, wie dies schon längst wieder zugegeben worden ist, sondern bis weit in das fünfzehnte Jahrhundert hinein haben neben den vorwärtsdrängenden Meistern im ganzen Lande Künstler gewirkt, die sich nach wie vor zu den Idealen der gotischen Kunst bekannten. Daß die Gotik hier vielfach ihre eigent-

liche Kraft verloren hat und die Bildhauer, vielleicht gegen ihren Willen, den Geist der neuen Meister etwas in sich aufgenommen haben, ist eine Sache für sich. Als besonders charakteristisch verweisen wir, abgesehen von jener verhältnismäßig späten Verwertung des nordischen Anna-Selbdritt-Motivs in der von uns hier abgebildeten, noch rein gotischen Fassung, auf den Portalschmuck am Eingang zum Campo S. Zaccaria in Venedig. Wegen der allgemeinen gotischen Form hat man das Stück bisher meistens mit den Massegne in Verbindung gebracht, jedoch dabei übersehen, daß nicht nur in den Formen des Christkindes, sondern auch in denen der Heiligen, namentlich bei dem Täufer Johannes, die Gestaltungsweise der Frührenaissance auch schon auf diesen spätgotischen Meister eingewirkt hat. Es scheint daher außer Frage, daß die Arbeit mindestens ein Menschenalter nach der Wirksamkeit der Massegne entstanden ist.

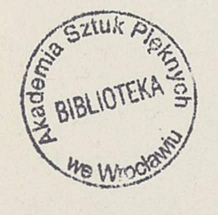
*

Verfolgen wir nunmehr den historischen Ablauf der Entwicklung nach den einzelnen Landschaftsteilen, den bedeutendsten Werken und Künstlern. Der Norden Italiens besaß vor dem dreizehnten Jahrhundert die Führung. In Rom war noch im zwölften Jahrhundert die Skulptur eine vergessene Kunst. Im Süden schloß man sich, wie schon kurz erwähnt, eng an Byzanz an. Hier sind die Bronzetüren der Domportale, die Osterkerzenleuchter und die

Kapitäle an Portalen und in Kreuzgängen die wichtigsten Zeugen plastischer Betätigung.

Neben dem Schmuck des Kreuzgangs des Benediktinerklosters von Monreale, der in seinem schönsten Teil der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts angehört, bildet die plastische Dekoration des Domportales von Benevent, frühestens vom Ausgang dieses Jahrhunderts, unstreitbar einen Höhepunkt. So sehr wir auch bei den Arbeiten des Pisaner Bonannus Stilgefühl und dekorativen Sinn schätzen mögen, so erscheint doch seine Kunst nicht nur erstarrt, in fremden Formeln befangen, sondern auch mitunter zu miniaturmäßig wirkend gegenüber den Meistern, die die Marmoreinfassung und die Bronzetür des Beneventer Doms geschaffen haben. Hier treffen wir auf größte Anschaulichkeit persönlicher Gestaltung, wahrhaft plastischen Sinn und Monumentalität auch im kleinen.

Bald befreit man sich im Süden von der byzantinischen Formen- und Modellwirtschaft, in Apulien stößt man kühn zur Gotik vor, in erster Reihe Meister Bartolommeo aus Foggia und sein Sohn Niccolò in Ravello, wobei aber naturgemäß die Formen sehr voll, mehr spätgotisch barock sind, und in den Köpfen jener römisch-italienische Charakter sich kundgibt, der für diese Epoche süditalienischer Kunst so charakteristisch ist. Die glänzende Regierung des Staufenkaisers Friedrich II. hatte auch eine außerordentliche Kunstblüte zur Folge. Damals entstanden Werke, wie die Reliefs in Sa. Restituta in Neapel mit Szenen aus der Geschichte



Josephs, Simsons und des heiligen Januarius, damals wirkte der Meister Peregrino in Sessa, damals entstand der Schmuck der Ambonen und Osterkerzenständer, worin sich im Gegensatz zum älteren manieristischen Fortführen spätantiker Formeln ein sinnvolles Studium der Antike, verbunden mit frischer Naturbeobachtung, offenbart, ohne daß hieraus eine naturalistische Kunst sich entwickelt hätte: es gibt nichts Stilvolleres als den Schmuck der von uns hier abgebildeten Ambonenwange in Sessa.

In Norditalien wurde die Entwicklung durch deutsche Meister und französischen Einfluß mächtig gefördert. Bei dem ältesten wichtigsten Denkmal dieser Art, dem Dom von Modena, fesselt uns aber die eckige, bei aller Unbeholfenheit doch durchaus stilgerechte Kunst des Meisters Wiligelmus mehr als die fortschrittlichere des lebhafteren und leichter arbeitenden Niccolò an der Porta della Pescheria, desgleichen an dem gleichen Bau. Noch bedeutungsvoller als diese Arbeiten in Modena und die damit verwandten in Verona sollten die unter französischem Einfluß entstandenen Schöpfungen werden. Zwar sind die Pilasterpropheten am Hauptportal der Kathedrale von Cremona ebenso wie die karyatidenhaften Figuren zu San Antonio in Piacenza nur ein schwacher Abglanz französischer Arbeiten, doch wissen sie durch ihren höchst tektonischen Aufbau uns sich dauernd einzuprägen.

Kein Zweifel kann bestehen, daß Benedetto Antelami (tätig 1177—1233) und sein Kreis sich nicht nur äußerlich

formal an die französische Kunst angeschlossen haben. Wichtiger noch als die äußeren Beziehungen der Figuren und Reliefs Antelamis in Parma und der Prophetengestalten in Borgo S. Doninno zu südfranzösischen Arbeiten ist die schon von Bertaux betonte Tatsache, daß die verschiedenartigen Skulpturen des Battistero in Parma zum ersten Male in Italien eine einheitliche religiöse Idee widerspiegeln, was bisher nur in Frankreich der Fall war.

Dieser erste Versuch ist ein Beweis dafür, daß für die italienische Kunst die Zeit nahe war, derartige religiöse Ideen einheitlich in eigener Formulierung zu verkörpern.

In Venedig waren um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts Künstler am Werk, die bereits jenen Sinn für das Volkstümliche, zart Genremäßige offenbaren, der später ein Ruhmestitel der venezianischen Kunst werden sollte. In den Kreis des Schöpfers der Monatsdarstellungen am Hauptportal von S. Marco, vor allem des Meisters der Anbetung der Könige in der Salute, gehört auch die sehr anschauliche, um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entstandene Dreikönigsdarstellung am Hauptportal von S. Mercuriale in Folmi. In Toscana entstanden zwar seit der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts zahlreiche Bildhauerarbeiten, jedoch sind zunächst nur die wenigsten und nicht gerade die bedeutendsten von einheimischen Meistern geschaffen worden. Zahlreiche oberitalienische Künstler haben sich hier betätigt, und der Einfluß byzantinischer Elfenbeinarbeiten verrät sich mehr als einmal, besonders bei

den jüngeren Skulpturen, am östlichen Portal des Battistero zu Pisa. Hier bildete sich am frühesten eine bodenständige Schule, während Florenz zunächst nicht so sehr hervortritt. Immerhin verdienen Reliefs, wie namentlich die »Kreuzabnahme« an der Kanzel von S. Leonardo vor den Toren von Florenz trotz aller Derbheit durch die kraftvolle Anschaulichkeit und die schöne Verbindung von Dekor mit Figuralem größere Beachtung.

Die Schule von Pisa erhielt durch das Wirken Niccolò Pisanos und seiner Familie für die ganze Epoche der gotischen Bildnerei eine ausschlaggebende Bedeutung. Die Ausstrahlungen dieses Zentrums gehen ebenso bis in die Lombardei wie bis nach Neapel. Die zahlreichen Schüler Niccolòs wie Giovannis, die zunächst an den umfangreichen Werken der Hauptmeister mitarbeiteten, machten diesen Stil der Pisani in ganz Italien volkstümlich. Auch Florenz gehörte zum künstlerischen Reich der Pisani. Hier herrschte vor allem Andrea Pisano (1273—1248), der offenbar mit Giotto in engstem künstlerischem Interessenaustausch stand. Er ist kein Romantiker mehr wie die älteren Pisani, sondern der Klassischste aller Gotiker in dem Sinne, daß sein Stil die Klassik der italienischen Gotik bedeutet. Der Gefühlsüberschwang wird gebändigt, alles Seelische wirkt verhalten, die Fülle und Kompliziertheit weicht bei ihm größter Vereinfachung und Klarheit. Andrea Orcagna, der nach seinem Tode die Führung in Florenz übernimmt, bewegt sich bereits auf der absteigenden Linie der Gotik: ähnlich wie auf dem

Gebiet der Malerei Taddeo Gaddi den klassischen Stil Giottos als Maler wohl weiterentwickelt, aber nicht innerlich bereichert, sondern nur naturalistischer und illusionistischer gestaltet, ist auch die plastische Kunst Orcagnas ein Fortschritt, der mit nicht unerheblichen geistigen Verlusten verbunden ist. Wenn sich aber trotzdem bei Orcagna die unverbrauchte Kraft des Florentiner Künstlers zeigte, die sich eigentlich erst jetzt zu regen begann, klingt in der zarten und feinen Kunst Ninos, des kultivierten späten Sprößlings der Familie Pisano, die einst mächtige Art fast elegisch aus. Das Manieristische, das zu Ninos Stil so gut paßt und in keiner Weise unangenehm auffällt, wird dann um die Jahrhundertwende bei anderen handfesten Meistern viel stärker augenfällig.

In Umbrien, wo in rein romanischer Zeit eine kleinere Lokalschule antike Vorbilder unselbständig, aber doch mit großem Verständnis für die antike Form kopiert hatte, herrschte bis in das fünfzehnte Jahrhundert ein sehr konservativer Geist. Wie hier im allgemeinen, so war erst recht in Siena die Wiedergabe gefühlsmäßiger Stimmung auch den Bildhauern eine Herzenssache. Jakob Burckhardt hat die gotischen Bildhauer Sienas trefflich charakterisiert, wenn er sagte, daß die Breite der Erzählung und heitere Auffassung ohne besondere Vertiefung, Anmut und Zierlichkeit der Gestalten ohne eigentliches Verständnis der Form, saubere Durchführung ohne größere Energie der Arbeit die Haupteigenschaften der durchaus malerisch

eingestellten Sienesen sind. Man möchte es auch mehr einen Zufall bezeichnen, daß gerade Tino di Camaino (gestorben 1337) den verniedlichten Stil der Pisani nach Florenz und vor allem nach Neapel verpflanzt hat. Ebensowenig aber auch scheint es zufällig, daß gerade auf umbrischem Boden von umbrischen Künstlern dasjenige Werk ausgeführt worden ist, das von jeher als die bedeutendste und einheitlichste Leistung der italienischen Gotik angesprochen wird: der Fassadenschmuck des Domes von Orvieto. Die zarte, etwas umständliche Lyrik, die Anmut und die Delikatesse der Durchführung, die uns aus den malerischen Werken der Umbrer des Quattrocento so wohl bekannt sind, bilden den Ruhmestitel auch dieses Werkes.

Sein eigentlicher Schöpfer ist wohl Lorenzo Maitani, doch hat sich die Ausführung seines Werkes wohl ein ganzes Menschenalter hindurch (1430—1460) hingezogen.

Den Geist der Pisaner Schule suchte Giovanni di Balducci den Norditalienern zu vermitteln. Allein, seine Art, die der Sienesischen mehr in ihren Mängeln als in ihren Vorzügen verwandt erscheint, war nicht dazu angetan, wahrhaft toskanischen Geist nach der Lombardei zu verpflanzen, ja die mit Recht gerühmten Partien seines Hauptwerks, des 1339 entstandenen Grabmals des Petrus Martyr in S. Eustorgio zu Mailand, überragen die anderen Arbeiten des Künstlers derart, daß man vermuten könnte, ein ganz besonders begabter Gehilfe von starker Eigenart sei hier am Werke gewesen. Reizvoller als die Massenproduktion dieses

Künstlerateliers sind einzelne Schöpfungen der schon in romanischer Zeit künstlerisch bemerkenswerten Bildhauer von Campione am Luganer See. Die stärkste Begabung und der größte Typenbildner unter diesen Campionesen war Giovanni da Campione, der sich in der Dekoration der Portale von S. Maria Maggiore in Bergamo und vor allem in seinem Frühwerk, den Skulpturen des dortigen Baptisteriums, ein nicht minder stolzes Denkmal gesetzt hat als in den von seinem Geist erfüllten Skaliger-Gräbern bei S. Maria Antiqua in Verona, unter denen das des Can Grande ja zu den bekanntesten Schöpfungen mittelalterlicher Plastik in Italien gehört.

Wie sehr Verona auch noch im fünfzehnten Jahrhundert, ganz den Vorgängen auf dem Gebiet der Malerei entsprechend, auch in der Plastik die wichtige Verbindungsbrücke zum Norden bildet, beweisen Arbeiten wie jene von leidenschaftlichem Empfinden getragene Reliefdarstellung der Golgathaszene in der Krypta von S. Maria in Organo. Mutet die Madonna, die aus dem Palazzo pubblico von Treviso in das dortige Museum gelangt ist, wie eine Schwester böhmischer Madonnen an, so wird man bei zahlreichen Schöpfungen des Venezianer Kunstkreises überhaupt an nordische Arbeiten auf Schritt und Tritt erinnert. Daß diese Künstler, vor allem die zu Ausgang des vierzehnten Jahrhunderts tätigen Brüder G. Giacomello und Pierpaolo delle Massegne, eine sehr malerische Anschauung entwickeln, kann bei dem Gesamtcharakter der venezianischen Kunst eben-

sowenig verwundern wie ihr Streben nach verklärter, schönheitgesättigter Stimmung. Lebhafte Wechselbeziehungen zwischen Venedig und Florenz haben nicht nur im späteren fünfzehnten Jahrhundert Verrocchios Colleoni-Standbild gezeitigt, sondern schon seit dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts Florentiner Bildhauer in der Lagunenstadt wirken lassen. Das schönste Denkmal dieser Beziehungen ist das berühmte Relief mit dem Urteil Salomos am Dogenpalast, das sich ebenso wie die beiden anderen Reliefs an den Ecken des gleichen Baues, Sündenfall und Noahs Schande, jedem Besucher Venedigs eingeprägt haben sollte.

Abbildungsverzeichnis

15. *Lucca,* Dom. Die Enthauptung des hl. Regulus. Nach 1233.
16. *Pisa,* Baptisterium. Die Kreuzigung (Detail der Kanzel). Niccolò Pisano 1260.
17. *Pistoja,* S. Andrea. Die Kreuzigung (Detail der Kanzel). Giovanni Pisano 1301.
18. *Florenz,* Dom. Rechtes Seitenportal. Madonna. Erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts.
19. *Florenz,* Sa. Croce. Kreuzgang. Detail des Grabmals des Patriarchen von Aquileja, Gastone della Torre. Von Agostino di Giovanni und Aquilo di Ventura (?). Erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts.
20. *Florenz,* Museo Nazionale. Madonna. Schule von Pisa. XIV. Jahrh.
21. *Florenz,* Sa. Croce. Madonna mit Engeln. Kreis des Tino da Camaino? Zweites Viertel des XIV. Jahrhunderts.
22. *Florenz,* Museo Nazionale. Hl. Bischof. Polychromierte Holzfigur. Schule von Siena. XIV. Jahrhundert.
23. *Cortona,* Sa. Margherita. Grabdenkmal der hl. Margarete, von Angelo und Francesco di maestro Pietro d'Assisi aus Cortona. 1362.
24. *Orvieto,* Dom. Ausschnitt des Reliefschmuckes an der Fassade: Die Erschaffung des ersten Menschenpaares. Lorenzo Maitani und Werkstätte. Nach 1330.
25. *Florenz,* Via Calimaruzza. Türsturz mit dem Wappen der Mercatanzia von Pisa. XIV. Jahrhundert.
26. *Florenz,* Dom-Kampanile. Die Bildhauerei. Giotto-Andrea Pisano (?). Nach 1334.
27. *Florenz,* Dom-Kampanile. Die Messe. Andrea Pisano. Nach 1340.
28. *Florenz,* Or S. Michele. Die Geburt Mariä. Vom Tabernakel des Andrea Orcagna. Vollendet 1359.
29. *Florenz,* Sa. Croce. Der Verkündigungsengel. Marmorstatuette. Florentiner Nachfolger des Andrea Pisano. Gegen 1360.
30. *Florenz,* Sa. Maria Novella. Grabmal des 1279 verstorbenen Frate Aldobrandino Cavalcanti. Signierte Arbeit von Nino Pisano. Um 1360.
31. *Florenz,* Museo Nazionale. Madonnenstatuette. Ausgang des XIV. Jahrhunderts.
32. *Florenz,* Loggia dei Lanzi. Temperantia. Giovanni d'Ambrogio und Jacopo di Piero (nach Zeichnung des Agnolo Gaddi). 1383—1387.

33. *Florenz,* Dom. Zweites Südportal. Madonna mit zwei anbetenden Engeln. 1399 von Piero di Giovanni Tedesco.

34. *Florenz,* Dom. Rechtes (südliches) Seitenportal. Maria der Verkündigung. Um 1400.

35. *Florenz,* Dom. Der hl. Markus. Von Niccolò di Piero Lamberti (aus Arezzo, gest. 1456) ursprünglich für die Domfassade 1408—1415 gearbeitet.

36. *Florenz,* Dommuseum (Opera). Der Verkündigungsengel. Jacopo di Piero. Anfang des XV. Jahrhunderts.

37. *Venedig,* Eingang zum Campo S. Zaccaria. Die Madonna mit den beiden hl. Johannes. Später Nachfolger der Brüder Massegne unter Florentiner Einfluß. Um 1440.

38. *Florenz,* Museo Nazionale. Die hl. Anna Selbdritt. Polychromierte Holzgruppe. Erste Hälfte des XV. Jahrhunderts.

39. *Bologna,* S. Petronio. Der Prophet Jesaias. Steinrelief unter einem Fenster. Norditalienischer Meister (angeblich von einem Mitglied der Familie Barocci (Barozzio). XV. Jahrhundert.

40. *Florenz,* Museo Nazionale. Die hl. Jungfrau (Fragment von einer Geburt Christi). Polychromierte und vergoldete Holzfigur. Meister aus den Marken. XV. Jahrhundert.

Die photographischen Vorlagen wurden von den folgenden Häusern zur Verfügung gestellt: Für Abbildung 5, 6, 8, 10, 12, 18, 19, 20, 21, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 38 von Alinari in Florenz / Für Abbildung 37 von Anderson in Rom / Für Abbildung 2, 9, 22, 40 von Brogi in Florenz / Für Abbildung 36 von Manelli & Co. Für Abbildung 39 von Poppi / Für Abbildung 1, 3, 4, 15, 24 von Dr. Stödtner in Berlin.

Tafeln




1



2



3



4

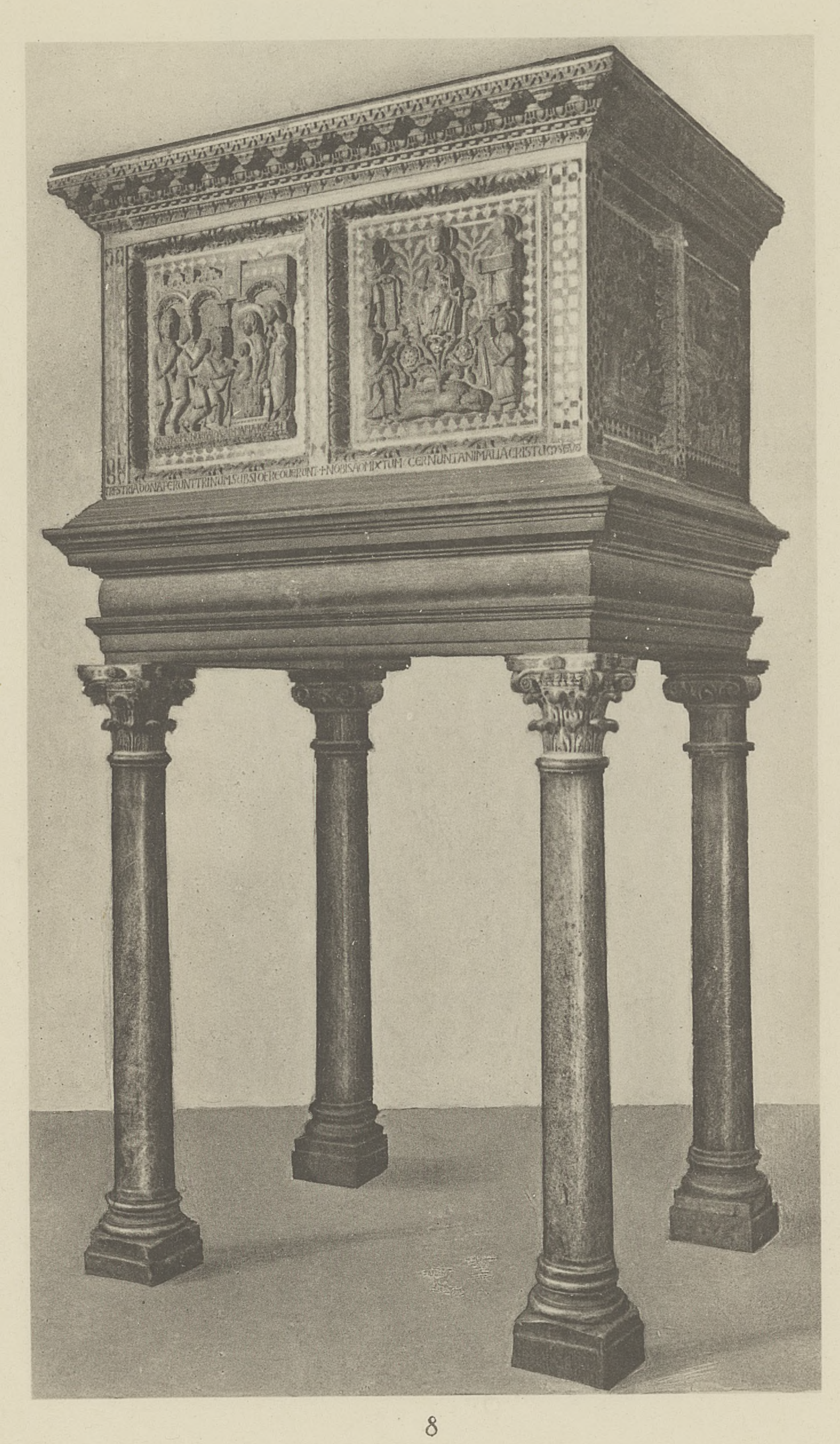


5

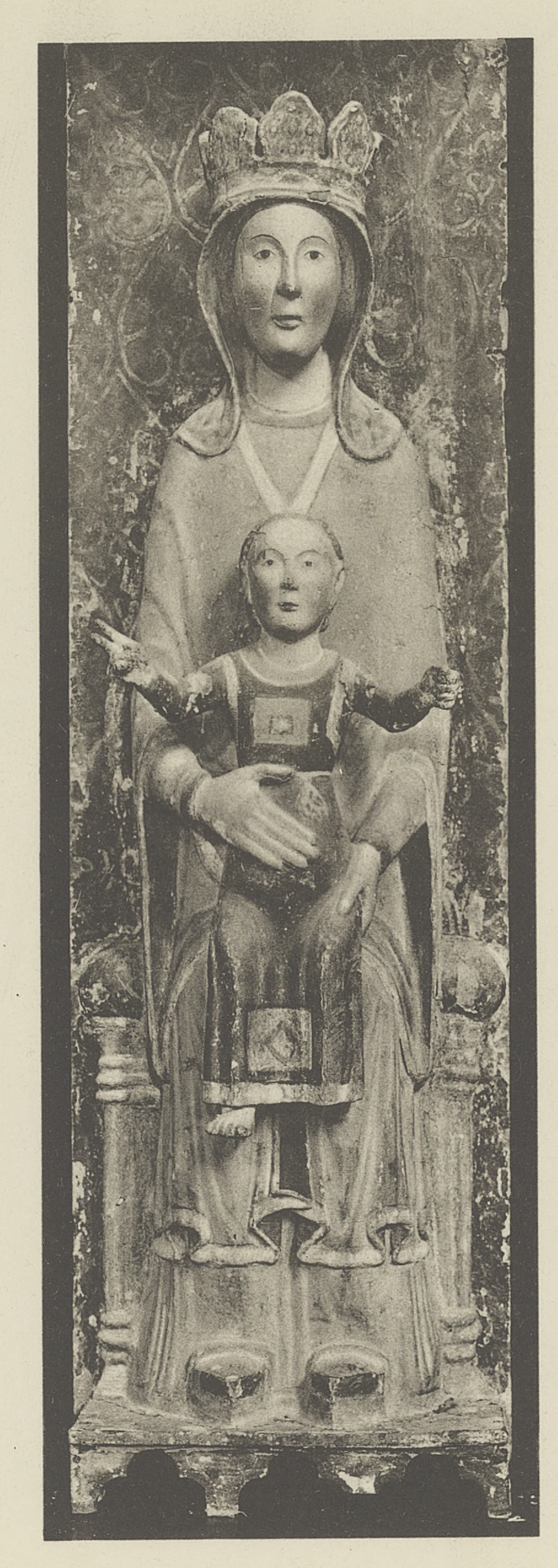


6





8



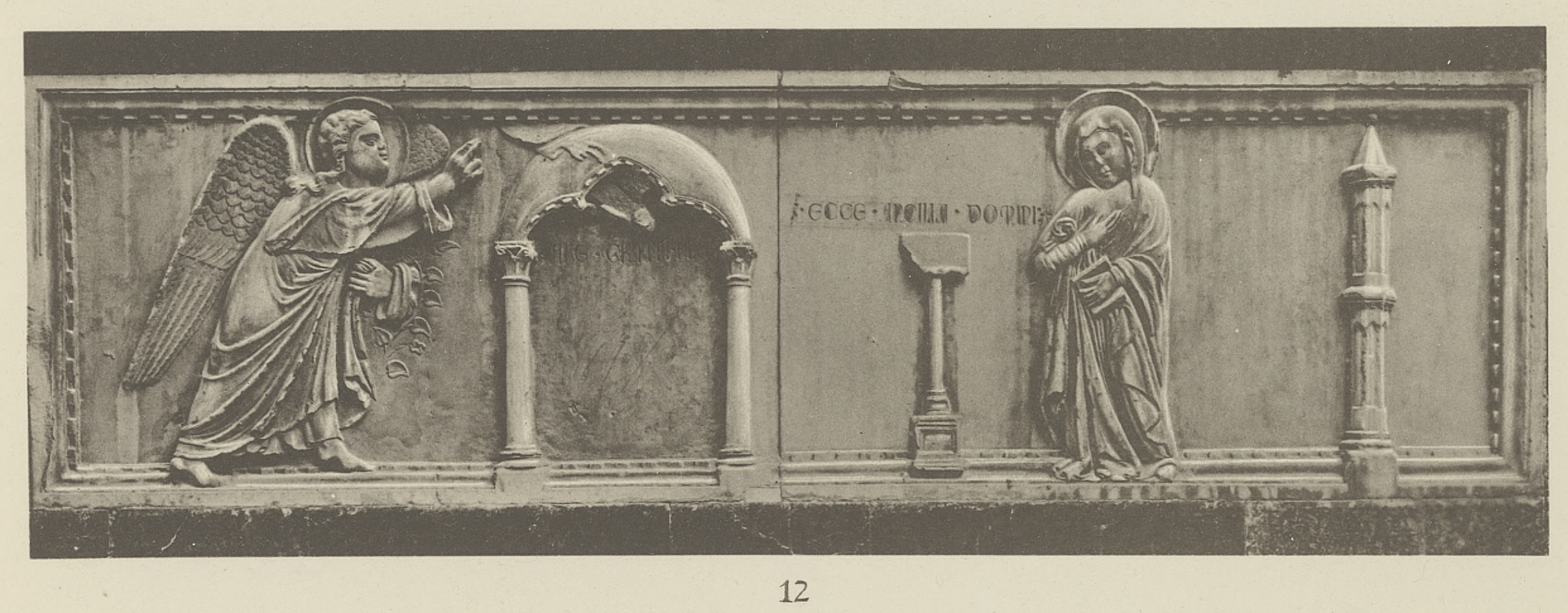
9



10



11



12



13



14



15



16


BENE
NOMINE
DISPESATO



18




SEDES SAPIENTIAE



21



22





24

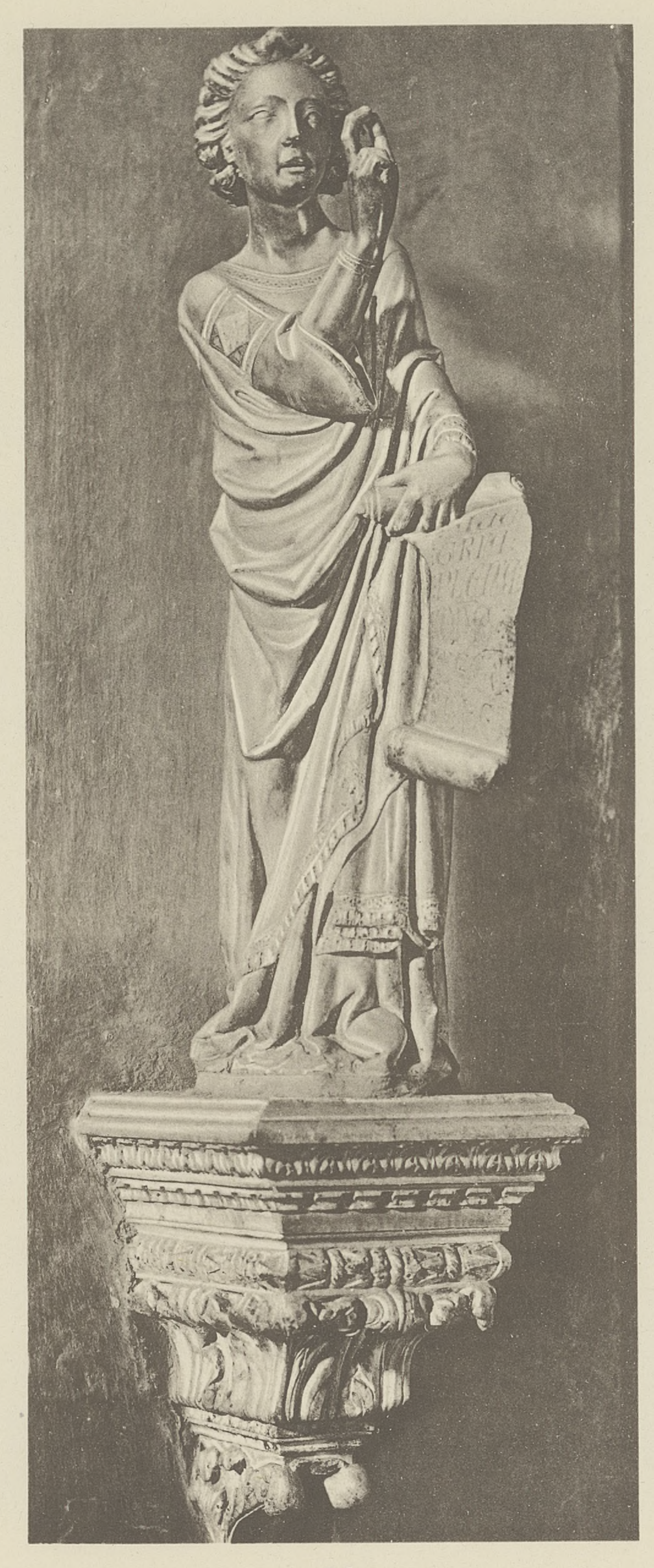


25







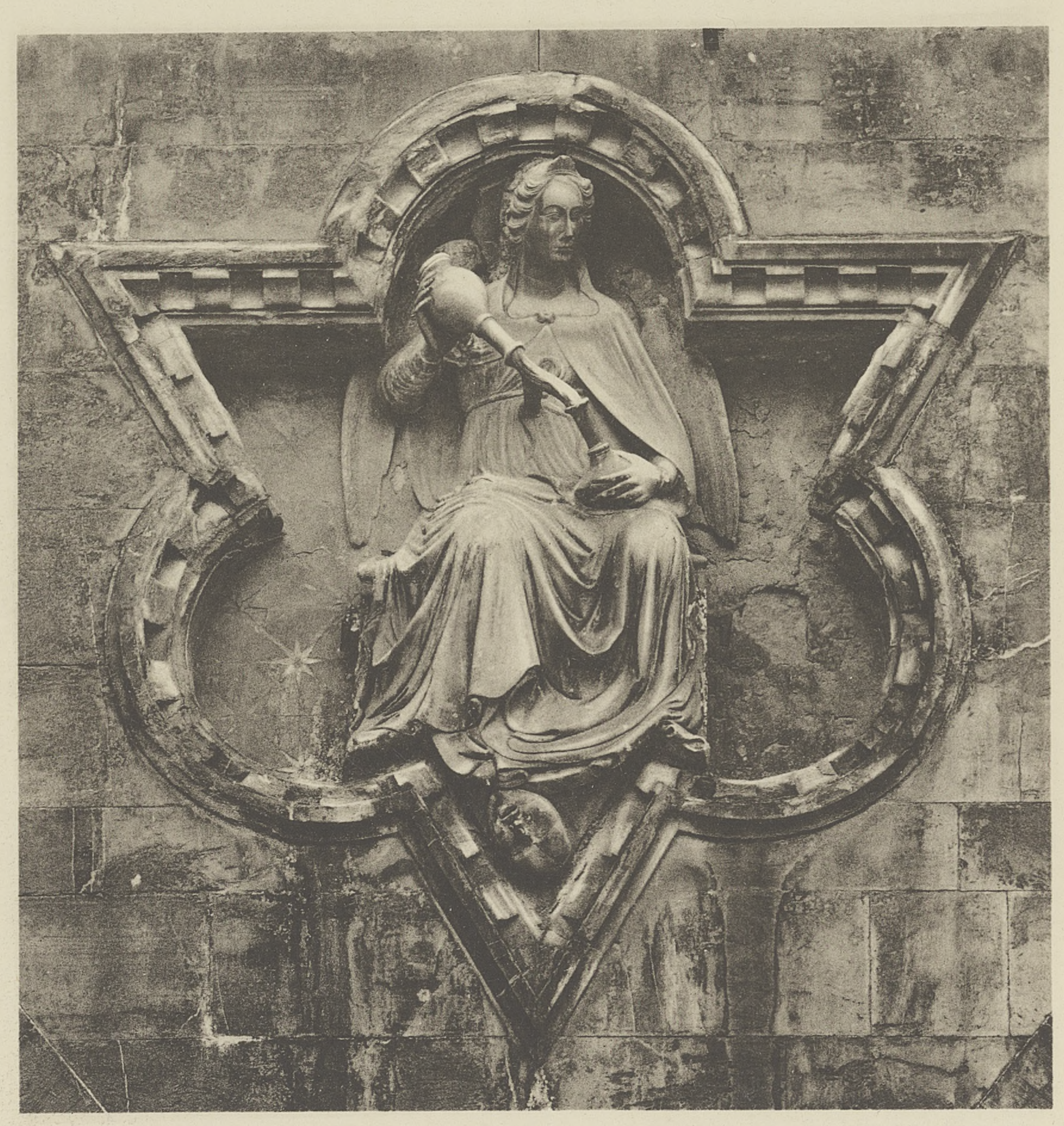




30



31.



32



33







36



37

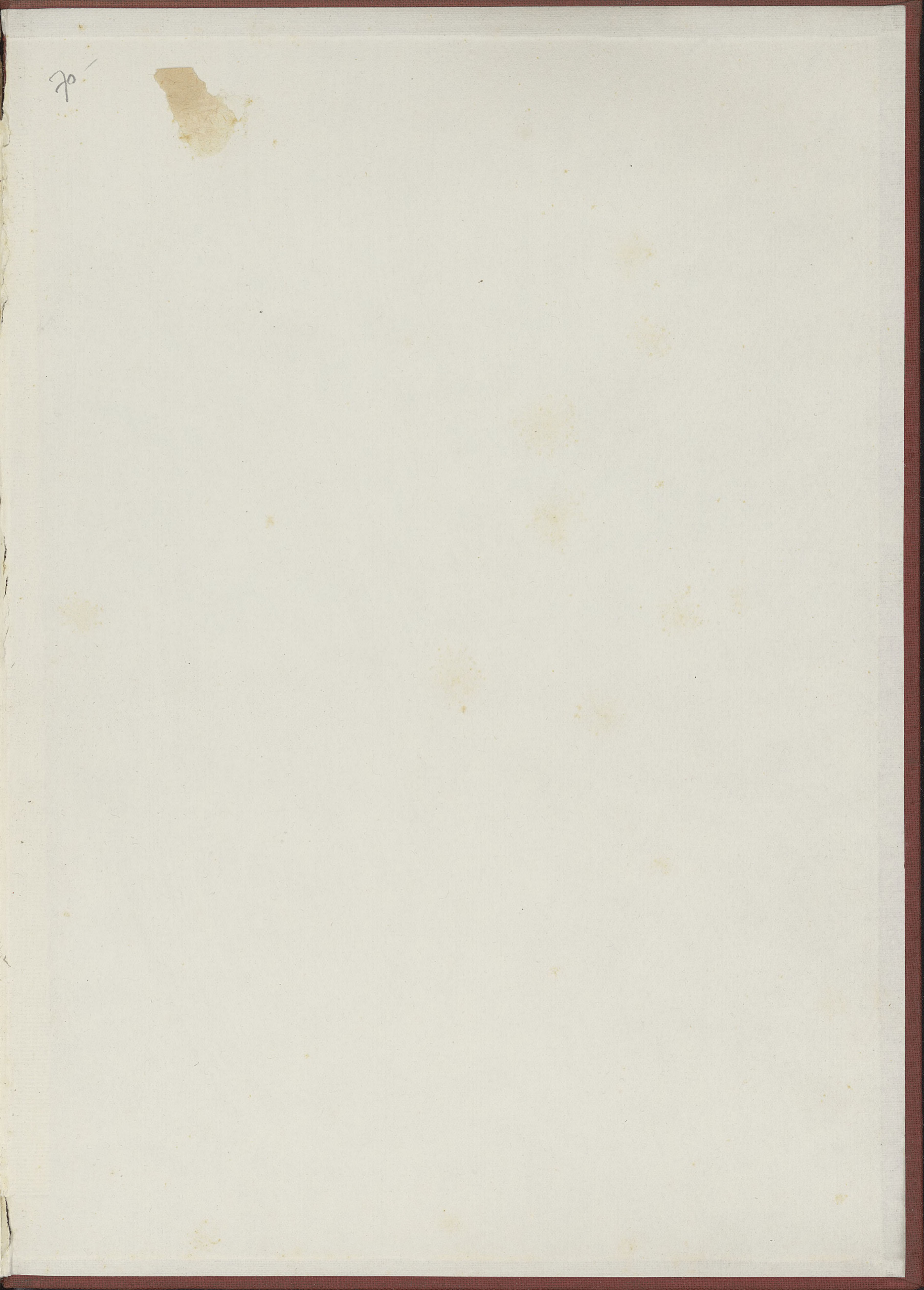


38





40


70